

Die innerhalb eines Werkes gegebene Mehrsprachigkeit schafft unter anderem einen spezifischen Dialog. In diesen Textteilen wird die Übersetzerrolle auf den Leser übertragen, das heißt, die Auslegung des Zwiegesprächs der Sprachen wird zu einer rezeptiven Aufgabe gemacht. Der Akt des Übersetzens kann sich hiermit zu einem Akt des Lesens wandeln. Im Gegensatz zur Rezeption des bereits übersetzten Textes, gibt es dabei nicht die Möglichkeit sich auf eine fremdsprachige Schrift als Intertext zu beziehen. Oder wenn auch der Quellentext mitveröffentlicht wird, kann der Leser zum Kritiker der Übersetzung werden. Im Weiteren wird von beiden Fällen die Rede sein. Aber irgendeine Begegnung des Lesers mit dem Übersetzen, bringt notgedrungen auch die Erfahrung der Unübersetzbarkeit mit sich. Er wird zu solcher Interpretation angeregt, die – laut dem Obigen – nicht auf den einfachen Wechsel der Bedeutungen, sondern auf die Erkenntnis der aneinander ausgeführten Arbeit baut. Die Aktivität der Rezeption befreit so einen Dialog der Sprachen, anstelle der Illusion von dem vollkommenen Vergleich der Texte.

In der ungarischen Prosa aus der Zeit der Monarchie hängt die Anwendung der deutschen Sprache ganz besonders mit dem Fragenkreis des Regionalismus zusammen. Sie unterscheidet sich von vielen anderen Formen der kulturellen Berührung, zum Beispiel davon, wie im Russischen die französische Sprache erscheint. In den russischen Romanen des 19. Jahrhunderts zeigt sich das Einfügen der zweiten Sprache als ein Treffen von zwei voneinander entfernten Sprachgebieten ohne Zusammengehörigkeit. Die sprachliche Abweichung lässt sich deshalb eher in die Syntagmatik der Mitteilungen einordnen, und falls sie doch einen markanten semantischen Überschuss in sich trägt, bleibt sie eigentlich innerhalb der Figuration der Fremdsprache. Also eine Berührung der zwei Sprachen verwirklicht sich also neben einer Aufrechterhaltung des unterschiedlichen Ursprungs von zwei Kulturen. Ein typisches Beispiel dafür ist – wie Uspenskij aufzeigte – die Markierung der Person von Napoleon Bonaparte, der Gebrauch seines Namens in *Krieg und Frieden*. Aber innerhalb des Kreises der Regionalität kommt die räumliche Trennung der Kulturen, die Unterscheidung als territorialer Faktor nicht oder kaum zur Geltung. Genauer gesagt, was sich unterscheidet, bedeutet immer weniger eine in seinen Wurzeln, seinem Ursprung abweichende Differenz. Der Unterschied zwischen dem Original und dem Gemischten wird aufgehoben. Es muss bemerkt werden, dass die Literatur der Postmoderne diese Aufhebung auf die ganze menschliche Kultur ausweitet.

Die Erzählungen aus der Region der Monarchie werden durch den Gesichtspunkt bestimmt, aus dem die zu staatlicher Verflechtung führenden Prozesse der österreichischen und ungarischen Geschichte zu bewerten sind. Der erste allbekannte Roman, der schon im Besitz der Erfahrungen des Ausgleichs von 1867 das Thema der Ungarischen Revolution und des Freiheitskampfes wählt – nunmehr als historisches Ereignis – ist das Werk von Mór Jókai: *Der Mann mit dem steinernen Herzen*. Vorausgesetzt, dass es die

Gattung der historischen Erzählung überhaupt gibt, ist auch hier der geschichtliche Horizont nicht nur durch die Rückblicksperspektive, also nicht nur durch die nachdrücklich von der Gegenwart getrennte Wiedererweckung der Vergangenheit erschafft, sondern unter anderem durch das Wie des Erzählens, durch Anwendung bestimmter narrativer Tropen. Wenn die archaischen Modelle einen historischen Index haben dürfen, dann verdient Aufmerksamkeit – neben den Allusionen auf die mythischen Gestalten, die Epen von Homer und Vergil – die Selbstbestimmung, mit der sich der Text als modernes Nibelungenlied bezeichnet. Also kann sich die Erzählung des Ungarischen Freiheitskampfes von 1848-1849 ausschließlich nach einem in einer anderen (betreffend die deutsche) Sprache geborenem Werk verstehen. So spricht der Erzähler über die ungarische Geschichte zur Nachwelt. Das bleibt natürlich noch in den Grenzen der archi-textuellen Hinweise. Ein autoreflexiver Akt der Übersetzung aus dem Deutschen aber schafft selbst einen Faden der Handlung. Schon im ersten Kapitel können wir lesen, wie die deutschen Lexika und ihre ungarischen Übersetzungen das Wort *Administrator* auslegen. Auf Deutsch wird dieses Amt würdigend, auf Ungarisch dagegen kritischer erklärt. Und der aufmerksame Leser, bei seiner zweiten Lektüre, kann dieses Moment als eine Matrix der Fiktionalität erkennen. Ein solcher Übersetzungsunterschied bzw. Irrtum verursacht den Tod einer Figur des Romans, den Tod von Jenő Baradlay. Seinen Vornamen vertauschen die kaiserlichen Behörden bei der Übersetzung ins Deutsche mit dem seines Bruders (Edmund, Eugen). Also wird er in Folge eines Übersetzungsfehlers, wegen der sich vorläufig auftuenden Kluft der zwei Sprachen, zum Märtyrer, den der auf Deutsch verfasste Befehl des intriganten Rideghváry einholt: „Mitgefangen, mitgehungen“.

Zu den eigenen Übersetzungen des Textes gehört der Vergleich der fremden Wörter, beruhend auf einer Ähnlichkeit des Bezeichnenden. Die entlang der Zeichen bewegende Rede kann die konsolidierte Sinnstruktur erneuern, und sie kann „revolutionäre“ Strukturen zu Tage bringen. In so ein lexikalisches Zusammenspiel kommt der Name von Minister Bach und des griechischen Gottes Bacchus. Alexander Bach aber ist ein Politiker schon des nächsten Jahrzehntes, das heißt, die mit seinem Namen charakterisierte Epoche tritt aus der Zukunft in den Roman ein. Die Bach-Bacchus-Parallele ist also ein Ergebnis der späteren Sprachsituation des Erzählers, ein Signal seines Rückblicks. Der Leser kann mit der Übersetzung von Namen weiterspielen, in dem Sinne, dass das Wasser des Bachs nicht gleich dem Wein des Bacchus ist.

Ein ganz eigenartiges Beteiligungsangebot erhält der Leser, wenn seine Übersetzung eine ironische Reflexion bilden kann. In diesem Fall erscheint in der übersetzerischen Erfahrung eine laufende Entstehung und Löschung der Metapositionen. Das Motiv des mit *Wer kommt von der Höh* beginnenden Liedes, ein österreichischer Lobgesang auf Eugen von Savoyen, nimmt auch Brahms in seiner *Akademischen Ouvertüre* auf. Auf

die Melodie und durch die Variation des Textes entstand 1848 ein Spottlied gegen Windischgrätz. Dieses *Fuchslied* erklingt im Roman während der revolutionären Kämpfe und bildet einen eigentümlichen Kontrast des heroisch-pathetischen Tons der Schlachtbeschreibung. So wird der Leser zum aktiven Hervorrufener dieser Stilpenetration gemacht, wie er mit seiner Übersetzung das Pathos des Kontextes dekonstruieren kann. Gleichzeitig hat auch hier die Ironie nicht nur einen leugnenden, sondern einen affirmativen Aspekt. Dieser Heroismus ist sich seiner Fiktionalität, seiner in eine Oper passenden Dramatik bewusst, ist aber auch dazu fähig, seine Werte akzeptieren zu lassen. Gerade durch den Gesang reflektieren die Figuren selbst auf ihre eigene Tätigkeit: Die heldenhaften Kämpfe bestreiten sie bewusst wie eine für die Bühne inszenierte Aufführung: „Sie sind entschlossen das Theaterstück ernsthaft zu Ende zu spielen“. Das Singen wird ein Teil der Schlacht: die Anzahl der Strophen entspricht der Zahl der Angriffe, die die Landwehrsoldaten („honvédek“) zurückschlagen müssen; so verbinden auch sie das Lied mit den während der Vorstellung ablaufenden konkreten Geschehnissen. Die Aufgabe des Lesers wird es also, das fremdsprachige Zitat so auszulegen, dass er es nicht nur ironisch auf Windischgrätz, sondern auch auf die jetzt sich abspielenden Geschehnisse bezieht. Aber dies tun die Kämpfenden auch. So kann der Gesichtspunkt der Romangestalten und des Lesers am Horizont der ironischen Einstellung übereinstimmen. Es kann eine geschichtliche Kontinuität, ein gemeinsamer Akzept der Wertordnung des Freiheitskampfes entstehen, der ein „wahres Gebiet“ der Erzählung erschließt. Der Leser erhält ein weiteres auffälliges Beteiligungsangebot zur Modalität seiner Übersetzung mit dem sonderbaren deutschen Reimen von einem Nebendarsteller, Hugo Mausmann: „Brüder – Güter, die Freiheit – sich freut‘ heut‘, Metternich – schmetter nicht, Minister – hin ist er“, usw. Zur Interpretation dieser Verse gibt er einen interessanten „fachlichen“ Rat: „Hier braucht man einen Hans Sachs und keinen Schiller.“

In den Fällen, wo der Leser auf eine deutsche Version eines wohlbekannten ungarischen Textes trifft, wird er in die Rolle des Kritikers der Übersetzung versetzt. Genauer gesagt kann er die Arbeit fortsetzen, welche sein „Vorgänger“, der Übersetzer des gegebenen Textteils, bereits angefangen hat. In einem Kapitel des Romans von Jókai, *Die Komödianten des Lebens*, erklingt der ungarische Revolutionsgesang, das Kossuth-Lied, im Laufe einer Wahlkampagne auch auf Deutsch, natürlich mit dem Namen eines Wahlkandidaten. Es ist vielleicht nicht nötig zu schildern, welch grotesken Eindruck der begeisterte deutsche Vortrag des Kossuth-Liedes im Jahre 1875 macht. „Herr Aljonur liesz (sic!) uns sagen: / Er hat nicht genug Soldaten. / Wenn ers nochmals lässt (sic!) verkünden: / Werden alle uns einfinden.“ Der Narrator lobt den unbekannten Übersetzer, aber seine „Herausgebung“ enthält solche Rechtschreibfehler, die die Spuren der Aufzeichnungen von ungarischem Gepräge an sich haben. Die Schreibweise macht also darauf aufmerksam, dass die ungarische, historische Erinnerung die politisch aktuali-

sierte, deutschsprachige Übersetzung nicht unberührt lässt. Dadurch wird einerseits die ausschließliche Bindung eines nationalen Symbols an seine eigene Sprache verunsichert. Andererseits vergisst der Text seine Vergangenheit nicht: vor dem Leser erscheint die deutsche Vorstellung in grotesken Farben. Es ist fast ein Musterbeispiel dafür, dass die Sprache zwar nicht vergisst, aber dazu fähig ist, sich immer anders zu erinnern. Und dieser Transfervorgang lässt den ungarischen Leser an der – auch romantische Traditionen implizierenden – Erfahrung teilnehmen, nach der die Geschichte nur durch das Erinnern der Sprache und einer Erzählung zugänglich wird. Der Leser als Übersetzer kann auf Grund einer Neuaktualisierung eines politischen Symbols, des Akzepts der sprachlich-historischen Veränderungen, dass heißt auf Grund einer Allegorese interpretieren. Demzufolge kann er die historische Vergangenheit des Freiheitskampfes bereits als die Vergangenheit der Gegenwart der Monarchie auffassen. Die Ironie des revolutionären Pathos bestärkt weiterhin auch das Wortspiel, welches den Namen von Robespierre auf Deutsch mit der Figur des „schwarzen Peters“ in Zusammenhang bringt.

Der Akt der Übersetzung bei den angeführten Romanen von Jókai kann also der Index für eine historische Wandlung sein, das heißt, er kann zur Bildung des historischen Horizonts beitragen. Das Ineinanderfügen der Sprachen kann hiermit auch als eine Form der Erinnerung betrachtet werden. Die gemeinsame Perspektive der Österreichisch-Ungarischen Geschichte wird somit in Gegenwart eines Sprechaktes, von der Kreativität des Erzählens hervorgerufen. Es ist offenbar, dass die Rede der ähnlichen Übersetzungen die bezügliche historische Narrative überinterpretiert. Diese Operationen können – unter Ausnutzung der rhetorischen Funktion des Lesens – die zur Verfügung stehenden narrativen Rahmen auflösen. Sie eröffnen also, durch die immer verändernde Wechselwirkung des Eigenen und des Fremden, einen historischen Horizont.

Ein bestimmter, mit historischen Aspekten verflochtener regionaler Charakter der Mehrsprachigkeit tritt bei mehreren Werken von Kálmán Mikszáth hervor. Im Roman *Die Kavaliers* kann man die Bemühung beobachten, welche die Mythen des Ursprungs und der Herkunft in einer Region in Frage stellt, genauer gesagt neuverfasst, und die Originalität als bloße Fiktion berücksichtigt. So stellen sich einige Romanfiguren bei einer karnevalistischen Hochzeit als Nachkommen der landnehmenden Ungarn vor, aber dazu gibt nicht die Trennung, sondern gerade die Vermischung der Sprachen eine Möglichkeit. In einer Szene vermischen sich die deutschen, slowakischen und ungarischen Worte:

Hiába beszéltek, hiába... ami nem anständig, hát nem anständig. És kedvem volna fölborítani a kizsátnit és... Was sagst du dazu alter Stefi? – Königggrätz apó sietett tiltakozni. – Ozaj dusa moja! (Ugyan, Ielkem.) Hova gondolsz? (...) Um Gottes Willen, most csak nem kezdtek levetközni és újra felöltözni. Daj pokoj Annuska! (Hagyj békét Annuska!).

Dieses Zitat markiert gleichzeitig auch die inneren regionalen gesellschaftspolitischen Verhältnisse dadurch, dass der Erzähler einen Unterschied macht: welche Wörter und Sätze er vom Leser übersetzen lässt, und welche er selbst übersetzt. Von den deutschen und slowakischen Teilen wird nur der letztere, der slowakische auf Ungarisch wiedergegeben, voraussetzend, dass in der Rezeption in Ungarn der deutsche Text keiner Erklärung bedarf, da dies ja jeder verstehe. Diese Lösung ruft zweifellos eine Gegenüberstellung zwischen Zentrum und Peripherie ins Leben, und verstärkt den Gesichtspunkt der deutsch-ungarischen (so monarchistischen) Lesbarkeit und Erzählbarkeit über die Region. Dieser Sprachgebrauch aber trägt doch zur Dekonstruktion eines Historizitätsprinzips bei, welcher bestimmte historische Narrative durch seine autochthonische Traditionsauffassung ausschließt, und sich von der kulturellen Multiplizität der Region abwendet. Für kurze Zeit wird unsicher, was als Grundtext und was als fremdsprachige Einlage bewertet wird.

Das regionale Verhältnis der deutschen und ungarischen Sprache berührt auch der Roman von Mikszáth: *Die schwarze Stadt*, mit Themen eines Konflikts zwischen der Gemeinschaft einer sächsischen Stadt (Löcse – Läutschau) und dem ungarischen Adel des Komitats (Görgő). Laut der Fiktion sprechen die Sachsen deutsch, viele von ihnen beherrschen auch keine andere Sprache, aber der Roman gibt fast alle ihrer Aussagen auf Ungarisch wieder. So ist es besonders wichtig, wann ihre eigene Sprache erklingt, das heißt wohin das Sujet das deutsche Wort positioniert. Von vereinzelt Fällen abgesehen, kommt es erst am Ende des Romans zu einer wesentlichen Änderung, als der Vizegespan des Komitats, Pál Görgey, auf Befehl des Senates enthauptet wird. Als Begründung des Urteils wird der diesbezügliche Paragraph mit feierlicher Düsterei vorgelesen. Der plötzliche sprachliche Wechsel wird dadurch parallel zur Entwicklung des Sujets, im Einklang der Narrative und der Rede, das heißt der Handlung und des Sprechaktes. Der Senat und der Richter lassen den ungarischen Adeligen hinrichten, der seiner Abstammung nach auch Sachse ist, seine Ahnen hießen Arnold. Das Altdeutsch ist also eine Sprache für ihn, die die Abstammung und die Entfernung gleichzeitig bezeichnet, und auch die Todesnachricht bringt. Das heißt, wenn das Prinzip der Herkunft sich geltend macht, wird auch die dialogische Geschichtlichkeit der zwei Kulturen gezeugnet.

Die kritische Rezeption hat diesem Roman lange Zeit die anekdotische Weitschweifigkeit als Fehler vorgeworfen. Die poetische Funktion der deutschsprachigen Einlagen aber ist auch eine Übereinstimmung von Diskursivität und Handlung und weist auf die Rolle der Redeformen hin. Diese Übereinstimmung löst sich natürlich in der Geschichte der modernen Prosa immer mehr auf: Mikszáths Erzählkunst reflektiert auf die Divergenz der beiden und versucht, ihre romantische Einheit oder Zusammengehörigkeit aufrecht zu erhalten.

Es ging hier hauptsächlich um historische Erzählungen, und es ist vielleicht nicht

überflüssig darauf zu achten, wie die Übersetzung des Lesers zu bestimmten Formen des Erinnerns, zu Verunsicherung und Neuerschaffung der Narrativität beitragen kann. Der ähnliche Dialog der verschiedenen Sprachen bekommt keine unbedeutende Rolle, beginnend mit der Erzählkunst von Gyula Krúdy über die Werke von Sándor Márai bis zur Prosa der heutigen Tage, welche diese Tendenz besonders in den 1990er Jahren verstärkte.